University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

The Sensuous Manifestation of the Idea in Cinema Based on Hegel's Idealist Art

Mahdi Khosravi dinarali[1*] , Mohammad Mahdi Mousavimehr[2]

[1.] Cinema Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran

[2.] Islamic knowledge Department, IRIB University, Tehran, Iran

* Corresponding Author, khosravimahdi333@gmail.com

ARTICLE INFO

IRA, 2026
VOL. 4, Issue 1, PP, 185-204
Receive Date: 19 May 2026
Revise Date: 19 June 2026
Accept Date: 02 July 2026
Publish Date: 22 June 2026

Original Article

KEYWORDS:
Hegel, Cinema, Idealism Art, Art, Spirit expression, white Ribbon

ABSTRACT

Introduction : Hegel's philosophy of art occupies a central position within his broader system of absolute idealism. In his view, art is not merely an aesthetic endeavor but one of the absolute pillars of Spirit. It stands alongside religion and philosophy as a primary mode through which humanity comprehends the truth. Hegel defines the highest vocation of art as the sensuous manifestation of the Idea. However, he also posits that not all forms of art successfully achieve this dialectical unity of concept and object. In the contemporary era, the question arises of whether cinema, as a modern, technologically mediated art form, can serve as a medium for the emergence of Hegelian ideal art. This research aims to explore how cinematic forms and narratives can materialize Hegelian concepts. Specifically, it investigates how cinema facilitates self-recognition by bringing abstract philosophical ideas into the realm of sensuous visual and narrative experience. By moving beyond the thesis of the death of art, the study argues that cinema engages in a form of cinematic philosophizing, capturing the complex dialectic between human determinacy and the Absolute Idea.

Background: The literature review indicates a noticeable scarcity of independent research focused specifically on Hegelian ideal art. In the Persian academic context, available resources are largely limited to translations of Hegel's introduction to his lectures on aesthetics. The concept of ideal art as utilized in this research is not confined merely to Hegel's formal aesthetic discussions or his classification of art into symbolic, classic, and romantic periods. Instead, it represents a comprehensive synthesis of his diverse philosophical perspectives. Among the limited related literature, a notable study is a paper by Shahsavan Safian and Hatam published in twenty fourteen. This study investigates the historical trajectory of the relationship between art and truth. It traces this connection from the perspectives of Plato and Aristotle to Kant and Baumgarten. The study ultimately demonstrates how Hegel reestablishes the fundamental link between art and truth. It concludes that in Hegelian philosophy, art and truth are profoundly interdependent. The current research builds upon this foundational understanding to apply these concepts specifically to the cinematic medium and fill the existing gap regarding the sensuous manifestation of the Idea in modern film.

Methodology: This research adopts a qualitative, library-based, and descriptive-analytical methodology. The study is conducted in two primary stages. In the first stage, the fundamental concepts of Hegelian aesthetics are extracted, described, and systematized using primary philosophical texts and authoritative secondary sources. Key concepts include ideal art, the sensuous expression of the Idea, the role of Spirit, determination, situation, action, and the estrangement of the familiar. In the second stage, this theoretical framework is applied as an analytical lens to Michael Haneke's acclaimed film The White Ribbon. The narrative structure, visual form, and thematic elements of the film are critically analyzed to demonstrate how abstract philosophical concepts are translated into concrete cinematic language. The methodology ensures a rigorous structural mapping between Hegel's philosophical requirements for ideal art and the aesthetic achievements of Haneke's cinema.

Cite this article:
Khosravi dinarali, M. and Mousavimehr, M. M. (2026). The Sensuous Manifestation of the Idea in Cinema Based on Hegel's Idealist Art. Interdisciplinary Researches of Art, 4(1), 185-204. doi: 10.22124/ira.2026.33608.1094

Findings: The analysis of The White Ribbon reveals a profound alignment with Hegelian aesthetics. Set in a fictional German village on the eve of World War I, the film meticulously portrays a rigid, disciplinary Protestant society. The findings indicate that the microaggressions, strict punishments, and everyday repressions in the village are not isolated incidents. They represent the divisions that constitute a terrifying whole, which is the overarching Spirit of early twentieth-century fascism. Through the lens of Zizek's theory of violence, the film masterfully illustrates how objective systemic violence creates an environment where subjective physical violence inevitably erupts. This dynamic perfectly embodies the Hegelian sensuous manifestation of the Idea. The abstract ideological roots of totalitarianism are rendered visible and palpable through the chilling actions of the village children. Furthermore, Haneke's directorial style successfully achieves the Hegelian defamiliarization of the familiar. By presenting brutal psychological realities behind the pristine facade of rural life, the film forces the audience out of passive consumption into active dialectical reflection. The situation and action in the film are intricately linked, showing how human determinacy operates within historical constraints. This fulfills Hegel's criteria for art that reveals deep philosophical truths.

Conclusion: The study concludes that cinema possesses a unique and powerful capacity to realize Hegelian idealism in the modern age. By maintaining the dialectical unity of form and content, cinema prevents art from degenerating into empty formalism or superficial content reductionism. The White Ribbon exemplifies how film can act as a mirror for the Spirit, reflecting the complex and often dark realities of human determinacy to society. The cinematic medium surpasses traditional art forms in its ability to embody the sensuous manifestation of the Idea through its integration of visual, auditory, and temporal dimensions. Ultimately, the research demonstrates that cinema facilitates a profound self-recognition for humanity. It proves that, rather than being subsumed by philosophy, modern cinema can philosophize through its own sensuous means. It reveals the hidden truths of the human condition, ideological violence, and historical unfolding.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

دانشگاه گیلان

تجلی حسی ایده در سینما بر اساس هنر ایدئالیستی هگل

مهدی خسروی دینارعالی[1]* ، سید محمدمهدی موسوی مهر[2]

۱. گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

۲. استادیار دروس عمومی، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: khosravimahdi333@gmail.com

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۵

دوره ۴، شماره ۱، صفحات ۱۸۵-۲۰۴

تاریخ دریافت: ۲۹ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۲۹ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۱ تیر ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۰۱ تیر ۱۴۰۵

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: هگل، سینما، بروز حسی ایده، هنر ایدئالیسم، روبان سفید

چکیده

هگل با طرح مفاهیمی پیچیده، ایدئالیسم فلسفی خود را وارد میدان هنر می کند و هنر را در کنار دین و فلسفه از ارکان نظام فکری خود می‌داند. وی هنر را بیان حسی ایده می‌داند اما از نظر او هر هنری به این توفیق نائل نمی‌شود. این تحقیق با رویکردی کیفی، با نظر به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی تحلیلی به این مسئله پاسخ می‌دهد. تحقیق پیش‌رو در تلاش است با بررسی و واکاوی مفاهیمی مانند موقعیت، کنش، بیان حسی ایده، امر مأنوس و امر نامأنوس، شاعرانگی، تعیّن‌بخشی و مفاهیمی دیگر نسبت هریک از آن‌ها را با هنر به‌خصوص سینما مشخص کند و به این پرسش پاسخ دهد که سینما چگونه و از طریق چه ویژگی‌هایی می‌تواند بستری برای بیان حسی ایده مطلق و درنهایت ظهور هنر ایدئالیسم از منظر هگل باشد. این تحقیق با رویکردی کیفی، با نظر به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی تحلیلی به مسائل مطرح پاسخ می‌دهد. در گام نخست به توضیح و تبیین مؤلفه‌های مهم فلسفه هنر هگل پرداخته می‌شود و در گام بعدی چگونگی ظهور این امر یعنی بیان حسی ایده در سینما با مطالعه فیلم روبان سفید ذکر می‌شود. نتیجه اینکه سینما می‌تواند با نظر به عدم گسست هنر و حقیقت از فرم‌زدگی و محتوازدگی هنر جلوگیری و همچنین باتوجه به جایگاه تعیّن‌بخش انسان و بازتاب آن به انسان از پیش‌پا افتادگی هنر فراروی کند و درنهایت هنر ایدئالیسم را در سینما بروز دهد.

ارجاع به این مقاله: خسروی دینارعالی، مهدی و موسوی مهر، سید محمدمهدی . (۱۴۰۵). تجلی حسی ایده در سینما بر اساس هنر ایدئالیستی هگل. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۴(۱)، ۱۸۵-۲۰۴. doi: 10.22124/ira.2026.33608.1094

مقدمه و بیان مسأله

هگل[۱] کتابی با عنوان فلسفه هنر نداشت و زیبایی‌شناسی صرف را نیز عبارت دقیقی برای مباحث خود نمی‌دانست. وی فلسفه زیبایی‌شناسی را عنوان مناسب‌تری برای طرح نظراتش می‌دانست؛ هرچند که شاگردان او بعد از مرگش درس‌گفتارهایش را پیرامون زیبایی‌شناسی منتشر کردند.[۲] این حساسیت نشان می‌دهد که برخلاف کانت[۳] هنر را صرفاً امری زیبایی‌شناختی و بی‌ارتباط با فلسفه نمی‌داند. هگل میان زیبایی هنری و زیبایی طبیعی، زیبایی هنری را برتر می‌داند زیرا زیبایی هنری با نوعی فعالیت و کار انسانی و سوبژکتیو همراه است و این امر باعث تجلی و بروز حسی ایده یا روح می‌شود.

این پژوهش با طرح ایدئالیسم فلسفی[۴] هگل به تبیین ساختار فکری و اندیشه‌ای وی پیرامون هنر یا به زبان خود او فلسفه زیبایی‌شناسی می‌پردازد. هگل فیلسوفی است که با طرح نظام دقیقی درباره تاریخ، منطق، فلسفه، هنر و غیره توانسته است نظم مشخص و فلسفی و در ارتباط با یکدیگر میان آن‌ها ایجاد کند. بنابراین نگرش او پیرامون هنر نیز با حوزه های مذکور ارتباط دارد و برای فهم دقیق آن بایستی نظام ایدئالیستی او را از نظر گذراند. هنر از منظر هگل بیانگر روح از دریچه ادراک حسی است (Moland, 2022, 43). او معتقد است هنر یکی از ساحت‌های اصلی بیانگری روح است اما نه مانند فلسفه که با تفکر فلسفی پدید می‌آید. درواقع هنری که او از آن سخن می‌گوید تلفیقی از هنر به‌مثابه زیبایی‌شناسی و حقیقت است. همچنین مبحث مناقشه‌برانگیزی تحت‌عنوان «مرگ هنر» نیز دارد که تأویل‌های گوناگونی از آن می‌شود اما به‌طور مشخص مربوط به نسبتی است که میان زیبایی، هنر و حقیقت برقرار است.

اگر عنصر معرفت‌شناختی[۵] از هنر جدا شود و هنر تماماً ابزاری برای برانگیختن ادراک زیبایی‌شناختی[۶] و لذت حاصل از آن باشد، هنر دیگر نمی‌تواند رسالت همیشگی خود را که در طول تاریخ برعهده داشت و اولین ساحت بروز ایده بوده است، ایفا کند. هایدگر[۷] نیز با الهام از آراء هگل نظرات مشابهی پیرامون تأثیر زیبایی‌شناسی بر هنر دارد. همچنین اگر هنر فاقد شاعرانگی باشد و محتوای سوبژکتیو بر فرم هنری غلبه کند مورد توجه هگل نخواهد بود (Moland, 2022, 59). او هر دو این جریان را خصوصاً با ظهور هنر رمانتیسیسم و نظریه‌هایی که تأکیدشان روی شکل و زیبایی صرف بود پیش‌بینی می‌کرد.هدف این تحقیق از نظر گذراندن ایدئالیسم هگلی و آراء او درباره هنر است تا مشخص کند که این ایدئالیسم و وظایف سنگینی که هگل برای هنر قائل است آیا در سینما می‌تواند بروز کند و چگونه این امر اتفاق می‌افتد.

روش پژوهش

این تحقیق براساس منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیلی ـ توصیفی انجام شده است و سعی می‌کند با بررسی ایدئالیسم از منظر هگل ویژگی‌های موردنظر هگل را در چارچوب نظری منظمی جهت داوری ایجاد می‌شود. این مؤلفه‌ها که در پایان مقاله آمده‌اند، معیاری هستند برای آن‌چه مورد نظر هگل در قلمرو هنر است که به خودی خود مانعی برای بروز در سینما نیستند اما برای روشن‌تر شدن موضوع، فیلم روبان سفید اثر میشائیل هانکه از منظر مؤلفه‌های استخراج‌شده از بخش مبانی نظری و تحلیل کارکردی فیلم را مورد بررسی قرار داده است. در تحلیل یافته‌ها، مطالعه مضمونی درباره فیلم وجود دارد که جهت نتیجه‌گیری پیرامون کارکرد هگلی فیلم ضروری است و از نظریات جامعه‌شناختی بهره برده است.

پیشینه پژوهش

درباره هنر ایدئالیسم هگلی پژوهش چندانی مشاهده نشد اما مقدمه هگل به درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی به فارسی ترجمه شده است. مقصود از هنر ایدئالیسم درواقع تلفیقی بین آراء مختلف هگل در حوزه‌های مختلف است. بنابراین قلمرو تحقیق صرفاً مباحث زیبایی‌شناسانه هگل یا مباحث او پیرامون سه دوره مختلف هنر در سیر تاریخ یعنی هنر نمادین، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک نیست. با این‌حال پژوهش‌هایی نزدیک به موضوع وجود دارد که به این شرح است: مقاله «نقد و بررسی نسبت هنر با حقیقت در فلسفه هگل» (Shahsavan et al., 2020) به بیان سیر روند آراء فیلسوفان پیرامون نسبت هنر و حقیقت می‌پردازد. از افلاطون و ارسطو تا کانت و بومگارتن که زیبایی‌شناسی را ایجاد کردند و هگل که دوباره میان هنر و حقیقت نسبت برقرار کرد و تأیید می‌کند که هنر و حقیقت در نظر هگل به یکدیگر وابسته‌اند. مقاله «رابطه موسیقی رمانتیک و ایده منطق از دیدگاه هگل» نوشته فاطمه بنویدی (Benvidi, 2011). این مقاله به تحلیل تطبیقی جایگاه موسیقی در فلسفه رمانتیک و ایده‌آلیسم هگل می‌پردازد. رمانتیک‌ها موسیقی را والاترین هنر می‌دانستند. در مقابل، هگل هنر را تجلی حسی ایده در فرایند خودآگاهی تاریخی روح تعریف می‌کند. این موضوع با مقاله پیش‌رو بسیار متفاوت است.

در مقاله «تطبیق مفهوم مرگ هنر با تأکید بر آرای هگل، دانتو و بلتینگ» (Medghalchi, 2024). این‌طور بیان می‌شود که هگل مرگ هنر را در دوره رمانتیک می‌بیند و هنر را از تجلی مطلق به‌سمت فلسفه و دین می‌داند. از طرف دیگر دانتو با تأکید بر پاپ‌آرت و آثار اندی وارهول معتقد است که مدرنیسم معیارهای سنتی را کنار می‌زند و پایان هنر به‌معنای نابودی نیست بلکه دگرگونی است. بلتینگ نیز تاریخ هنر را به‌سمت رویکردی چندگانه و بازنویسی گفتمانی می‌برد.

این مقاله از منظر موضوعی و محتوایی ارتباط عمیقی با مقاله پیش‌رو ندارد، درحقیقت موضوع مرگ هنر مسئله تحقیق پیش‌رو نیست.

پژوهش دیگری که وجود دارد مقاله «تحلیل و تبیین نظام فلسفی هگل و تأثیر آن بر فهم هنر رمانتیک» نوشته علی شکرخوار (Shekarkhar & Bani Ardalan, 2025). این مقاله با کاوش در طبقه‌بندی سه‌گانه هنرها و ارتباط آن با حقیقت و روح، به تحلیل نقش هنر در پیشبرد آگاهی انسان در طول تاریخ می‌پردازد. این مقاله نیز با تحقیق پیش‌رو از منظر میدان پژوهشی و حتی چارچوب نظری علی‌رغم قرابت در برخی موارد، تفاوت‌های فراوانی دارد. کتاب *زیبایی‌شناسی هگل هنر ایدئالیسم* نوشته لیدیا مالند (Moland, 2022)، اثر کتاب مؤثری در شناخت آراء هگل درباره هنر است. مؤلف تلاش زیادی کرده است که ریشه‌های عمیق و فلسفی هگل را که مؤثر بر نظرات او درباره هنر است استخراج کند و در کنار یکدیگر قرار دهد تا بتوان به تبیین دقیقی از فلسفه هنر او دست یافت. همان‌طور که در پیشینه تحقیق هم مشخص شد، عمده پژوهش‌های مربوط به هگل به نظریه مرگ هنر او و هنر رمانتیک منتهی‌ست و پیرامون آرای او و هنرهای نمایشی و سینما تحقیق قابل‌توجهی انجام نشده است.

مبانی نظری پژوهش

۱. ایدئالیسم فلسفی هگل

هگل هنر را بیان حسی ایده می‌داند. از نظر او هنر راستین با حقیقت دارای نسبت است. حقیقت چیزی جز وحدت همیشگی مفهوم و ابژه نیست. به بیان دیگر ابژه، ابژکتیویته خود را در مفهوم به‌دست می‌آورد (Pippin, 2022, 485). بنابراین هگل ایده را از مفهوم (صورت متعیّن) استنتاج می‌کند. به‌تعبیر او مفهوم نباید در انتزاع باشد زیرا در یک‌جانبگی و نارسایی خواهد بود. درصورتی‌که مفهوم در شکل ایدئال و تحقق‌یافته‌اش یک کلیت آرمانی دارد و این کلیت نیز چیزی جز عینیت تحقق‌یافته نیست (Ebadiyan, 2022, 36). هگل معتقد است که اهمیت مفهوم در این است که خود را در قسم‌های مختلف پراکنده نمی‌کند تا از دست برود بلکه به‌وسیله واقعیت عینی آشکار می‌شود. این واقعیت همان ایده است و هر وجودی تنها در صورتی «حقیقت‌دار» است که [بخشی از] ایده باشد (Ibid). مراد از کلیت آرمانی، امر حقیقی است که به اعتقاد هگل یک کل است و هر آن‌چه هست جزئی از یک کل خودمولد است (Moland, 2022, 43). بنابراین جزءها همگی مقوم آن کل مدنظر هستند. هگل در علم منطق خود تمام این جزءها را مقوم یکدیگر می‌داند حتی هستی و نیستی در نظام فکری هگل از یکدیگر منفک نیستند بلکه به یکدیگر تعین می‌بخشند. به‌این‌ترتیب هگل با کل‌نگری بنیادین خود از دوالیسم[۸] کانتی گذر و ایدئالیسم محض

خود را بنیاد می‌نهد. به‌زبان پیپین، جزئی‌ها چیزی غیر از روابط دیالکتیکی در میان مفاهیم نیستند (Pippin, 2022, 488).

از منظر هگل اندیشه برای فهم ابژه به‌جای تلاش از طریق ذات و نمود به تلاش برای فهم خویشتن یا همان اندیشه اهتمام می‌ورزد و این رخداد متضمن تقابل دیالکتیکی اندیشه و ابژه است. مفهوم درواقع به‌معنای اندیشه‌ای است که به خود می‌اندیشد (Moland, 2022, 45). حال مفهوم به‌معنای اندیشه و ابژه مانند هستی و نیستی نمی‌توانند بایکدیگر نامأنوس باشند آن‌ها در وحدت ذاتی‌اند و وحدت دیالکتیکی ابژه و مفهوم همان ایده از منظر هگل است. اتحاد انقسام و کل یا این‌همانی آن‌ها همان عینیت‌یافتن آرمانی کل است که در منطق اندیشه به خوداندیشنده بدل می‌شود، درواقع منطق و طبیعت در روح به‌هم می‌پیوندند (Ibid).

روح به‌سان معرفت یا ذاتی کلی است که انسان از شناخت طبیعت و پدیده‌های عینی حاصل کرده است (Ebadiyan, 2022, 45). این ذات درخودباش و برای خودباش به‌مثابه آگاهی آنی و بالفعل است که خودش را برای خودش به تصور و اندیشه در می‌آورد. «روح عنصر تاروپودی چیزها و بافت پدیده‌ها و روابط را می‌سازد، آن‌چه را ما امروز ساختار چیزها و امور می‌نامیم که از نظر فلسفه هگل جان‌مایه و روحی است که در ترکیب چیزهاست و نحوه برساخت آن‌ها را تشکیل می‌دهد» (Hegel, 2025, 312). هگل هنر را زاده این روح می‌داند، زیرا او اثر هنری را نه تولید طبیعت که فراورده فعالیت انسانی می‌داند (Hegel, 2017, 274). هگل زیبایی را صرفاً زیبایی هنری می‌داند و آن را به‌همین علت که فعالیتی انسانی است، بالاتر از زیبایی طبیعی می‌داند زیرا هنر برآمده از روح سوبژکتیو است. به اعتقاد او آن‌چه تلقی انسان در باب مفاهیم را تعین می‌بخشد، زاده روح سوبژکتیو و آن‌چه در بیرون عینیت دارد؛ مانند نهادهای اجتماعی و بین‌المللی و به‌طورکلی آن‌چه تعیّن‌بخشی انسان بر طبیعت را پدیدار می‌کند، روح ابژکتیو می‌نامد.

۲. هنر ایدئالیسم

هنر میانجی و میدان اتصال روح و طبیعت یا مفهوم و ابژه است (Ansari, 2021, 277). به این معنا که هر دو در کنار هم قرار می‌گیرند و به‌همین جهت هنر محل بروز ایده و بیانگر روح و درواقع هنر تلاقی این دو است. بیان شد که اندیشه به‌جای تلاش برای فهم ابژه از طریق ذات و نمود آن تلاش می‌کند خود را داوری کند، اثر هنری در سنت ایدئالیسم هگلی نیز در چنین ساحتی است. گونه‌ای که محتوا و صورت مطابق آن خود را به مشاهده و در جایگاه مشاهده عرضه می‌کند محتوایی که مقوم این است که درواقع ما چگونه می‌اندیشیم (Stern, 2014, 212-213). بنابراین مواجهه با اثر هنری به‌مثابه رودررو شدن با مرتبه‌ای از روح و بنابراین از منظر هگل بحث درباره هنر به‌سان بحث درباره بسط روح در ماده و لوازمی است که در آن بروز کرده است (Ansari, 2021, 277). انسان در

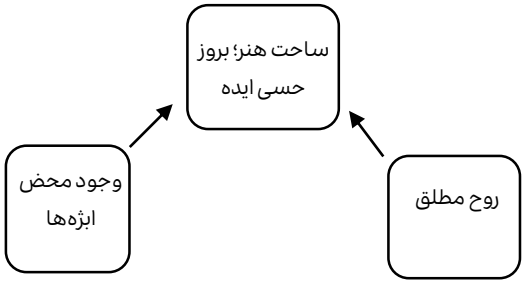
مواجهه با اثر هنری به نظاره جایگاه خویش می‌پردازد. درواقع اثر هنری جایگاه انسان را در این کل تعین‌بخش به او نشان می‌دهد و با مشاهده اثر هنری، درحال تماشای مرتبه‌ای از روح است که جایگاه انسان را به خود او نشان می‌دهد. به زبان دیگر سوژه به داوری و بازشناسی خود می‌پردازد.

این بازشناسی در سطح‌های مختلفی اجتماعی، سیاسی و معرفت‌شناختی رقم می‌خورد که هنر می‌تواند همگی را در خود داشته باشد. بازشناسی دربرگیرنده نسبت با دیگری و نسبت با خود است. «وجه معرفت‌شناختی این نسبت با خود به معنای آن است که بازشناسی در مضمون بنیادین پدیدارشناسی روح یعنی خودشناسی مضمر است» (Jurist, 2021, 172). هگل مفهوم روح را به منی که ما و مایی که من است تعبیر می‌کند. پیش از هرچیز آگاهی در فضا و محتوای خویش در خلاء شروع به جست‌وجو و کنکاش می‌کند.

مشخص شد که در این فضایی که سوژه سعی در نادیده گرفتن دیگری دارد و در این خود تنهاانگاری از دیگران چشم‌پوشی می‌کند. کشف اصلی در مرتبه بعدی از این سیر آگاهی زمانی رقم می‌خورد که خودآگاهی به خوشنودی خود منحصراً در خودآگاهی‌ای دیگر نائل می‌شود که اهمیت آن اکتشاف پیرامون مرتبط‌دانستن خود با دیگران است (Jurist, 2021, 172). بنابراین از رهگذر خودبازشناسی که در بازشناسی به‌نهایت غایت خود می‌رسد، خود تلاش می‌کند که به‌مثابه موجودی که ذات اجتماعی دارد و موجودی که خود همان است (Ibid).

دیگر ویژگی مهم که در پرتو ایدئالیسم فلسفی هگل طرح می‌شود و به هنر راه می‌یابد، اتحاد انقسام و کل است. به این منظور که جزءها مقوم کل هستند. براساس موضع هگل، اجزا تنها با شیوه‌ای خاص به‌منزله مجموعه‌هایی از کلیات تمثل یافته درک می‌شوند (Stern, 2014, 130). در هنر نیز تمامی اجزاء، یک کل موردنظر را تعین می‌بخشند و به‌صورت کلی زیبایی مستلزم گسسته‌نشدن کلی و جزئی و بالعکس است و لازمه تحقق آن در هنر این است که جزءها با مفهوم یا اندیشه تطبیق یابند (Hegel, 2012, 278). اگر این هدف رخ ندهد امر پیش‌داده یا هنر پیش‌داده واقع می‌شود.

بیان شد که هگل در دانش منطق، ایدئالیسمی محض را بنیاد می‌نهد که حتی هستی‌ونیستی از یکدیگر جدا نیستند و در این نظام اگر وجودی صرفاً در میان باشد که نه مقوم چیزی دیگر باشد و نه چیزی را تعین ببخشد هگل آن را امر پیش‌داده می‌داند. در هنر نیز مؤلفه‌هایی که هگل نام می‌برد همگی به‌صورت یک کل، درنهایت باعث بروز حسی ایده می‌شوند. درواقع هنر پیوند میدان عینیت یافتگی تمامی جزءها و تجلی روح کلی است. به‌همین جهت هنر ابژه‌ها را از وجود محض‌بودن نجات می‌دهد و تصویری از آن‌چه هستند به نمایش می‌گذارد. (نمودار ۱)



نمودار ۱. چگونگی پیوند روح مطلق با انقسام جزءها

علاوه‌بر اتحاد کل و انقسام، هنر از منظر هگل قلمرو زیبایی و حقیقت است. او اهمیت ویژه‌ای برای نقش فعالانه و سوبژکتیو انسان در فرایند تولید اثر هنری قائل است. همان‌طور که اشاره شد هگل هنر را جدا از حقیقت نمی‌داند، برخلاف کانت که قلمرو هنر و حقیقت را تفکیک و هنر را به ادراک حسی زیبایی‌شناختی و لذت وامی‌گذارد، هگل هنر را دارای پیوند با حقیقت می‌داند که شهود هنری با آن ترکیب می‌شود. بی‌تردید هنر مانند فلسفه و دین ارزش معرفت‌شناختی و عقلانی دارد و بیانگر ماهیت آدمی و نسبت آن با طبیعت و دیگران است (Ahmadi, 2016, 102). درحالی‌که برای کانت صرفاً شهود هنری اهمیت دارد و از همین‌رو نظریه‌های فرمالیستی و شکل‌گرایی در هنر را از آراء او ملهم می‌دانند. مراد از حقیقت همان بیانگری روح دوران است اما هگل معتقد است که هنرمند این مرتبه را خودآگاه بازتاب نمی‌دهد و از نوعی الهام سخن می‌گوید؛ مشابه آن‌چه افلاطون در ایون[۹] نام می‌برد اما از منظر هگل این الهام یا نبوغ از هنرمند فراتر می‌رود به‌نوعی که خارج از اراده و میل اوست (Ibid).

به‌همین جهت نسبت خاصی میان تولید هنری و سوبژکتیویسم درمیان است و مقصود از «هنر زاده روح سوبژکتیو» این است که هنرمند با دیدگاهی فلسفی یا تفکر فلسفی به آن دست نمی‌یابد. بنابراین نکته مهمی که باید به آن توجه داشت برقراری این نسبت خاص میان تولید هنری که بازتاب مطلق است و به‌تبع زیبایی نیز به‌همراه دارد. به‌طورکلی این نسبت نباید به‌هم بریزد و تماماً سوبژکتیو به‌معنای منحصراً تولید ذهن یا تماماً سوبژکتیو که فرم هنری یا به‌تعبیر هگل شاعرانگی خود را از کف دهد و نه آنقدر شاعرانه که محتوا یا حقیقت در پس شکل هنری نارسا باشد. هگل در درس‌گفتارهایش مثال‌هایی پیرامون این نسبت‌ها بیان کرده مانند هنر نمادین که فرم و شکل به محتوا غلبه کرده یا رمانتیسم که محتوا به شکل غالب است.

سه مؤلفه مهم از ایدئالیسم هگل پیرامون هنر استنتاج شد که اولی هنر به‌مثابه بروز حسی ایده به این منظور که انسان را به خودبازشناسی و تماشای روح می‌نشاند. دوم عنصر میانجی میان روح کلی و وجود محض میان ابژه‌ها یا جزءها و در آخر پیوند شهود هنری و حقیقت که

همگی توضیح داده شدند و هنر ایدئالیستی[۱۰] منحصراً باید واجد همگی باشد. پس از ذکر و توضیح این سه ویژگی که کلی‌تر هستند به ویژگی‌های جزئی‌تری پرداخته می‌شود که برای ورود به بحث پیرامون سینما ضروری است. همچنین قابل‌ذکر است مقصود از هنر ایدئالیسم یا هنر ایدئالیستی، همان تحقق مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی هگلی است که به‌معنای تجلی حسی ایده است. بر این اساس، هنر ایدئالیستی تماماً به بازنمایی واقعیت نمی‌پردازد یا در مفاهیم انتزاعی محصور نمی‌ماند؛ هنر ایدئالیسم امر کلی (روح) را در قالب پیکره‌ای جزئی و حسی (فرم هنری) تعیّن می‌بخشد. در این هنر، محتوای سوبژکتیو و فرم به چنان این‌همانی و تناسبی دست می‌یابند که اثر هنری از یک ابزار صرف برای لذت زیبایی‌شناختی فراتر رفته و رسالت تاریخی خود را به‌عنوان میانجی شناخت و تحقق خودبازشناسی ایفا می‌کند. هنر ایدئالیستی، به‌صورت کلی مجموعه‌ای از روابط دیالکتیکی را در فرمی ملموس و در قالب یک کلیت آرمانی عرضه می‌کند که در آن، ایده و حس به یگانگی رسیده‌اند.

یافته‌های تحقیق

۱. موقعیت و کنش؛ مقومات هنر ایدئالیسم

از نظر هگل یکی از ویژگی‌های مهمی که هنر باید درون خود داشته باشد مأنوس‌کردن امر نامأنوس و نامأنوس‌کردن امر مأنوس است که در بستر موقعیت و کنش شکل می‌گیرد و از آن‌جا که قلمرو مورد پژوهش این مقاله سینما است و سینما بخشی از هنرهای نمایشی است اهمیت موقعیت، کنش و تعّین‌بخشی از طریق آن‌ها اهمیت فراوانی دارد.

هگل قبل از بیان موقعیت و کنش از یک بستر اجتماعی سخن به‌میان می‌آورد. او معتقد است که شخصیت بایستی از طریق فعلیت‌داشتن خود را تحقق یا تعین ببخشد تا ایده پنهان در پس موقعیت ایجاد شده و کنش شخصیت نمود کند و برای تحقق این امر او محیط یا بستری اجتماعی نیاز دارد. این دنیای پیرامون دارای اصل یا ماهیتی است که چندوچون کلی شیوه‌ها و شکل‌های وضعیت تاریخی در آن حضور دارد این وضعیت عنصر مهمی از روح است که جزء‌های گوناگونی را باید بروز دهد یا به آن‌ها بپردازد. مانند شرایط آموزش، علم، دین، اقتصاد، میزان اجرای عدالت، وضعیت خانوادگی و دیگر مسائلی که وضعیت کلی را آشکار می‌کند (Hegel, 1975, 179).

مراد هگل این است که وضعیت محیط پیرامون و تضادهایی که در ماهیت آن بستر اجتماعی با شخصیت وجود دارد او را در یک موقعیت به‌خصوص قرار می‌دهد که مجبور به کنش است.

تجلی روح نیز در پس این کنش و واکنش‌ها بروز می‌کند. کنش، شخصیت را تعیّن می‌بخشد و از این طریق هنجارهای مأنوس به‌شکلی نامأنوس پدیدار می‌شوند و بالعکس و در این موقعیت‌ها امر ایدئال به‌بهترین شکل بروز می‌یابند (Moland, 2022, 65). هگل معتقد است که عمل شخصیت می‌تواند واکنشی به رویدادهای قبلی یا ماقبل از یک کنش مشخص باشد که این امر پیچیدگی ارتباطات را برجسته می‌کند یا به‌تعبیری تلاش پیرامون تعیین یک نقطه شروع برای یک کنش با ابهام روبه‌رو است.

درواقع این امر نشان می‌دهد که ماهیت یک کنش به تأثیرات مختلفی که در یک موقعیت مشخص شکل گرفته بستگی دارد. بنابراین درحالی‌که ممکن است یک نقطه شروع واضح برای یک عمل وجود داشته باشد، باید این واقعیت را پذیرفت که اغلب کنش‌ها نتیجه‌ای از عوامل پیشین است. ترکیبی از نیّت‌ها، انگیزه‌ها و شرایط خارجی. چنین درکی تعیّن‌بخش این امر است که درباب عاملیت، پیچیدگی فراوانی وجود دارد. دیدگاهی که پیچیدگی رفتار انسانی را در یک چشم‌انداز پویا و همیشه در حال تغییر تصدیق کند (Hegel, 1975, 217).

این دشواری و پیچیدگی، تمام اجزائی که یک کل را قوام می‌بخشند پیش روی انسان می‌گذارد و ارتباط درهم و غامض انسان با اطراف خویش را که تا پیش از آن برایش امری مأنوس است به شکلی نامأنوس به نمایش می‌دهد که حال تمام این اجزا و اقسام نامأنوس را در یک کل مأنوس شده که همان بروز حسی ایده یا روح مطلق است آشکار می‌کند (Moland, 2022, 57). اهمیت کنارهم قرارگرفتن تمام جزئیاتی که موقعیت و کنش شخصیت را رقم می‌زند در تعیّن‌بخشیدن این اجزا نسبت به یکدیگر است که عوامل مختلف اجتماعی را شامل می‌شود و از اینکه اثر هنری تبدیل به امر پیش‌داده یا هنر پیش‌پاافتاده شود، جلوگیری می‌کند.

۲. بروز حسی ایده در قلمرو سینما (فیلم روبان سفید)

در این بخش فیلم روبان سفید میشائیل هانکه[11] از منظر مباحثی که طرح شد، بررسی می‌شود تا پژوهش به نتیجه‌گیری دقیق‌تری برسد. روبان سفید داستان روستایی را در حدود سال‌های ۱۹۱۳ یعنی قبل از جنگ جهانی اول از زبان معلم روستا روایت می‌کند، فیلم‌ساز از اول قصد این را دارد که راوی داستان به‌شکلی رئالیستی مخاطب را با داستانش همراه کند نه به‌عنوان دانای کل. بنابراین او خود نمی‌داند که علت بسیاری از اتفاقاتی که تعریف می‌کند چیست یا به چه نحوی این اتفاقات درهم‌تنیده و پیچیده را می‌توان روایت کرد. حتی اشاره می‌کند که برای بسیاری از آن‌ها بعد از گذشت سال‌ها هنوز پاسخی یافت نشده است. این تلاش فیلم‌ساز است که سعی می‌کند بیننده را از این فکر که بسیاری از اتفاقات به‌راحتی قابل تحلیل و استدلال هستند بیرون آورد. یا به‌تعبیر هگل امر به‌ظاهر مأنوس را به‌شکلی نامأنوس نمایش دهد. این نوع روایت فیلم

تا پایان نیز بر همین روال ادامه می‌یابد. این روستا دچار آشفتگی، هرج‌ومرج و خشونتی آشکار است.

در آغاز فیلم پزشک روستا سوار بر اسب و درحال حرکت به‌سمت خانه و مطب کار خود به‌وسیله طنابی که بین دو درخت بسته شده است، به‌شدت زمین می‌خورد که خودش و اسب شدیداً مجروح می‌شوند و او را به بیمارستانی در حومه روستا برای درمان منتقل می‌کنند تا پایان نیز مشخص نمی‌شود چه کسی عامل این کار بوده است. بن‌مایه و درون‌مایه فیلم پیرامون عناصر تولید خشونت است و عوامل مؤثر بر آن مانند چگونگی سیستم آموزش، سیستم اقتصادی، آموزش دینی کلیسا، محیط خانوادگی و مواردی دیگر که هانکه از تمام آن‌ها جهت ایجاد بستر اجتماعی فیلم‌اش استفاده کرده است.

کودکان این روستا تحت تربیتی هستند که بسیار خشن، تند، بنیادگرا و همراه با کتک و آزارواذیت فراوان است. یکی از اهالی روستا یک کشیش جدی و سخت‌گیر است که فرزندان زیادی دارد، بعد از سانحه‌ای که برای پزشک روستا پیش می‌آید، در همان اوایل فیلم یک روز بچه‌های کشیش که همگی زیر ۱۲ سال سن دارند دیر به خانه می‌آیند و پدرِ کشیش، به‌شدت آن‌ها را تنبیه می‌کند و آن شب شام نمی‌خورند، همچنین به آن‌ها می‌گوید فردا همگی‌شان ۱۰ ضربه ترکه برای تنبیه خواهند خورد و بچه‌ها نیز به‌دلیل احساس گناه شدیدی که پدر کشیش‌شان مدام به آن‌ها منتقل می‌کند این را می‌پذیرند.

در پایان بچه‌های کوچک‌تر دست کشیک و مادرشان را می‌بوسند. اما پدر اجازه این کار را به دو فرزند بزرگ‌تر نمی‌دهد و دوباره با تنبیه کلامی به آن‌ها چنان احساس گناه می‌دهد که اشک‌شان جاری می‌شود و درنهایت روبانی سفید به بازویشان می‌بندد با این هدف که به آن‌ها معصومیت و پاکدامنی را یادآوری کند. این احساس گناه باعث می‌شود یکی از پسران او روی دسته چوبی یک پل قدم بردارد که هر لحظه ممکن است سقوط کند و کشته شود. به‌تعبیر خودش انگیزه او از این کار دادن فرصتی است به خدا که اگر اورا دوست ندارد بکشد. (شکل‌های ۱ تا ۴)

شکل ۱. روبان سفید روی بازوی نوجوان (فیلم روبان سفید)

شکل ۲. قدم زدن پسربچه روی پل (فیلم روبان سفید)

شکل ۳. گریه پسر درمقابل پدر کشیش و سخت‌گیر (فیلم روبان سفید) **شکل ۴.** گریه پسر درمقابل پدر کشیش و سخت‌گیر (فیلم روبان سفید)

در کنار این آموزش دینی سفت‌وسخت کشیش روستا، بستر اقتصادی روستا نیز قلمرویی پر تنش و به‌دور از عدالت است و درنهایت به چرخه خشونت کمک می‌کند. شخص ثروتمندی به‌نام بارون در روستا است که بسیاری از کشاورزان برای او کار می‌کنند. یکی از همین افراد زنی است که به‌شکل مشکوکی حین کار می‌میرد و پسر جوانِ آن زن، بارون را مقصر مرگ مادرش می‌داند زیرا دست مادرش توان کافی برای کار سنگین را نداشت؛ اما با این‌حال او را به‌کار گرفتند. پسر جوان انتقام مادر خود را با خراب‌کردن محصولات بارون از او می‌گیرد (شکل ۵). در ادامه، پسر بچه بارون درحالی‌که شکنجه شده در مکانی که آن زن مرده است (یک کارگاه چوب‌بری) پیدا می‌شود اما مشخص نمی‌شود کار چه کسی است همچنین در اواسط فیلم انبار اصلی بارون نیز در یک نیمه‌شب دچار آتش‌سوزی می‌شود که این نیز مشخص نمی‌شود کار کیست. (شکل‌های ۵ تا ۷).

شکل ۵. از بین‌بردن محصولات توسط پسر زن متوفی (فیلم روبان سفید) **شکل ۶.** بازدید بارون از زمین و محصولات از بین‌رفته (فیلم روبان سفید)

شکل ۷. پسر بارون افتاده روی چوب جلوی خانه بارون (فیلم روبان سفید)

ژیژک روایتی را در اثر خود «خشونت» ذکر می‌کند که مشابه یکی از جزئیات فیلم یعنی کتک‌خوردن پسر بارون است. از سر اتفاق روایتی که او می‌گوید به‌لحاظ زمانی همان دورانی است که هانکه در فیلمش روایت می‌کند. او خانواده ثروتمندی به‌نام لاسکو[۱۲] در روسیه نام می‌برد که ظاهراً کمک‌حال تهیدستان بودند. اما پسر او روزی در مدرسه توسط همکلاسی‌های طبقه کارگرش کتک می‌خورد و آن‌ها به او می‌گویند روزهای خوشی تو و خانواده‌ات تمام شده است. خانواده لاسکو تصور می‌کردند با نوعی بدجنسی و بدخواهی روبه‌رو هستند که برای‌شان قابل‌فهم نبود. چیزی که آن‌ها درک نمی‌کردند این بود که این خشونت نابخردانه کنشگرانه پاسخی بود به آن‌چه خود آن‌ها به‌شکلی وارونه انجام داده بودند (Zizek, 2020, 20). ژیژک با تأثیر پذیرفتن از دیالکتیک هگلی (به‌ویژه دیالکتیک ارباب و بنده) تنش‌های بنیادین، پویایی قدرت و اشکال مختلف خشونت (کنش‌گرانه، کنش‌پذیرانه و نمادین) را در بستر روابط انسانی به‌خوبی صورت‌بندی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه مفهوم نامأنوس‌سازی و بازتولید خشونت در فیلم (به‌عنوان امری حسی)، تجلی‌بخش همان ایده و تضادهای دیالکتیکی مدنظر هگل است. بارون در قسمتی از فیلم که برای روستاییان سخنرانی می‌کند معتقد است به خانواده آن‌ها (منظور خانواده‌ای است که مادرشان فوت شد و پسر آن خانواده درصدد انتقام مرگ مادرش بر آمد) و دیگر روستاییان همیشه کمک کرده و حامی آن‌ها بوده است و درک نمی‌کند چرا روستاییان این‌گونه علیه او اقدام می‌کنند.

محیط خانوادگی که هانکه تصویر می‌کند به‌همین ترتیب آشفته و پیشران بازتولید خشونت است. پزشک روستا مردی است که همسرش مرده است، اما مشخص نیست علت آن چیست. او با دختر جوانش نیز بدرفتاری می‌کند و او را مورد تعرض قرار می‌دهد. او با زنی که شریک کاری و زندگی‌اش است با ادبیاتی پر از تحقیر صحبت می‌کند، همچنین شخصیت زن را تخریب و تحقیر می‌کند و او را زشت و بدترکیب می‌نامد. به او می‌گوید همیشه بوی بد می‌دهد به‌طوری‌که هربار او را می‌بیند حالت تهوع می‌گیرد. این زن که قابله روستا است پسری عقب‌افتاده دارد که دیگر کودکان با او کاری ندارند و بیشتر او را مسخره می‌کنند.

بعد از اتفاقی که برای پسر بچه بارون می‌افتد یکی از دختر بچه‌ها خوابی می‌بیند که برای معلم تعریف می‌کند. او خواب می‌بیند که اتفاق وحشیانه‌ای که برای پسر بارون می‌افتد و شکنجه می‌شود مشابه‌اش برای پسر معلول زن قابله به‌شکل دهشتناک‌تری رقم می‌خورد. این خواب او اتفاق می‌افتد و پسر قابله که با دیگر بچه‌های روستا بیرون بوده است در اطرف روستا درحالی پیدا می‌شود که به‌طرز هولناکی شکنجه شده و چشمانش به‌شدت زخمی‌اند، طوری‌که احتمال دارد برای همیشه کور و نابینا شود. بعد از این اتفاق بچه‌ها مدام نزدیک خانه زن قابله می‌روند

طوری‌که نگران چیزی باشند، دیرآمدن به خانه توسط کودکان و بچه‌ها، رفتن مداوم آن‌ها به اطراف و حومه روستا، بودن پسر معلول تا آخرین لحظه با دیگر بچه‌ها، آمدن‌شان نزدیک خانه زن قابله، تعجب نکردن‌شان از شکنجه پسر بارون و علل دیگری که در جزئیات فیلم به آن‌ها پرداخته می‌شود همگی عاملی می‌شود بر آن‌که معلم جوان به کودکان شک کند و آن‌ها را علت این وقایع بداند.

شکل ۸. پسر زن قابله بعد از شکنجه هولناک (فیلم روبان سفید) **شکل ۹.** درمان چشم پسر زن قابله پس از شکنجه (فیلم روبان سفید)

او به خانه کشیش می‌رود تا با دختر او که به‌لحظ سنی از بقیه بچه‌ها بزرگ‌تر است صحبت کند، دختری که در صحنه‌ای از فیلم برای انتقام از پدر کشیش و سخت‌گیرش وارد اتاق کار او می‌شود و پرنده او را با قیچی زخمی می‌کند. آن دختر در صحبت‌های خود با معلم روستا که به آن‌ها شک کرده است همه‌چیز را انکار می‌کند و هرگونه آگاهی یا دست‌داشتن در این اتفاقات را رد می‌کند. سه نوع خشونت پیچیده که باهم در تعامل هستند وجود دارد که خشونت کنش‌پذیرانه، خشونت کنش‌گرانه و خشونت نمادین نام دارد خشونت کنش‌گرانه صرفاً نمایان‌ترین نوع از میان سه نوع خشونت است (Zizek, 2020, 22). بچه‌ها خشونتی را ناخوآگاه اعمال می‌کنند که پاسخ یا واکنش تمام خشونت‌های کنش‌پذیری است و از بخش‌های مختلف ساختار اجتماعی و خانوادگی و جغرافیایی خود دریافت کرده‌اند اما تفاوت در این است که آن‌چه آنان می‌کنند نمایان است و خشونتی که علیه آنان است خیر.

هانکه فیلم را طوری روایت می‌کند که دقیقاً نشان نمی‌دهد که عامل این شکنجه‌ها و اتفاقات کیست اما به‌طور ضمنی می‌توان این برداشت را کرد که بچه‌ها عامل این اتفاقات هستند و آن‌ها آن‌چنان هم معصوم نیستند. هانکه بارها در طول فیلم فرضیه معصومیت آن‌ها را رد می‌کند. مانند پلان دعوا بر سر سوت و هل‌دادن بچه‌ای که سوت می‌زند، یا زخمی‌کردن پرنده خانگی کشیش توسط دخترش. هانکه در نامأنوس‌کردن اتفاقاتی که در اثرش نمایش می‌دهد موفق عمل کرده است و انسان را به‌فکر فرو می‌برد زیرا او این تصویر همیشگی که بچه‌ها بی‌گناه هستند را مورد پرسش جدی قرار می‌دهد. فیلم بستر اجتماعی که منجر به بازتولید خشونت

به‌عنوان کنشی علیه آن بستر است را به‌شکلی مطلوب تصویر می‌کند. این عناوین در مقاله «موقعیت» و «کنش» توصیف شده‌اند که برای هگل نیز حائز اهمیت‌اند. پیرامون کنش در بخش مربوط به آن بیان شد که چگونه زمینه اجتماعی به علت‌های مختلف زمینه کنش شخصیت را مهیا می‌کند که در این فیلم یک جمع چند نفره به‌عنوان سوژه درنظر گرفته شده‌اند.

هانکه با ترسیم یک جامعه کوچک سعی می‌کند نشان دهد در محیطی که عدالت به‌درستی اجرا نمی‌شود و زنان و کودکان مورد خشونت، تعرض، تنبیه و برخوردهای قهری قرار می‌گیرند، آن‌ها را ناچار به واکنش می‌کند و واکنش آن‌ها علیه چنین موقعیتی که در آن قرار دارند چه چیزی می‌تواند جز خود خشونت باشد. درواقع هانکه با پایان تمثیلی فیلم که شروع جنگ جهانی اول با اعلان جنگ امپراتوری اتریش به صربستان است، درصدد نمایش چگونگی و چرخه تولید خشونت است. او روح یا عقلانیت نیمی از قرن بیستم که به جنگ‌های خونین گذشت را نمایش می‌دهد و انسان را در عین تعیّن‌بخشی در این کل خودتعیّن‌بخش، به تماشای آن می‌نشاند که همان خودبازشناسی است. در جدول ۱ مؤلفه‌های مستخرج و نسبت‌شان با فیلم معین شده است.

جدول۱. بررسی ویژگی‌های استخراج‌شده پژوهش در فیلم روبان سفید اثر میشائیل هانکه

بازشناسی جایگاه تعیّن‌بخش خویش	**فیلم به‌طور مشخص جایگاه انسان را تعیّن می‌بخشد و مخاطب خود را به تماشای جایگاه تعیّن‌بخش خود می‌نشاند. درواقع فیلم نشان می‌دهد که انسان چگونه سرنوشت خود را به‌دست خود رقم می‌زند. هانکه با تصویر پایان فیلم که شروع جنگ جهانی است این امر را نمایش می‌دهد. اهمیت این موضوع برای هگل به این جهت است که درواقع پروژه فکری بزرگ هگل، جاانداختن این فهم بود که گسستی میان ابژه و مفهوم وجود ندارد و انسان آن‌چه را که می‌اندیشد و عمل می‌کند، روح و ایده را شکل می‌دهد.**
اتحاد انقسام و کل	جزئیات فیلم همگی در راستای هدف کلی اثر هنری است. به زبان دیگر تمام جزئیات کنار یکدیگر کل مورد نظر فیلم را تعیّن می‌بخشند و مانند یک شبکه به‌هم پیوسته‌اند؛ در فیلم *روبان سفید*، هانکه «روح» یا «کل» حاکم بر نیمه اول قرن بیستم (ظهور فاشیسم و جنگ‌های ویرانگر جهانی) را نه به‌طور مستقیم، بلکه از طریق تجلی حسیِ «انقسام‌ها» (جزئیات و اجزا) تصویر می‌کند. این انقسام‌ها همان نماهای مربوط به خرده‌خشونت‌های روزمره، نظام آموزشی سرکوب‌گر کشیش (بستن روبان سفید به نشانه معصومیتِ تحمیلی)، سوءاستفاده‌های پنهان و خشم فروخوردهٔ کودکان روستا هستند. از منظر زیبایی‌شناسی هگل، این اجزا از یکدیگر گسسته نیستند؛ بلکه هر یک به دیگری تعیّن می‌بخشند و در یک وحدت دیالکتیکی، مقومِ آن «کلِ» دهشتناک می‌شوند. روستا در فیلم هانکه همان کالبدی است که در آن، انقسام‌های ریز و درهم‌تنیدهٔ خشونت با یکدیگر متحد شده و کلیتِ روحِ تاریک و جنگ‌افروزِ زمانه را می‌سازند.

پیوند هنر و حقیقت	بیان شد که بنا بر آرای هگل، در هنر ایدئالیستی هیچ‌یک از عناصر فرم و محتوا نباید بر دیگری مسلط شوند، بلکه باید در وحدتی ارگانیک، حقیقت (روح) را متجلی سازند. در فیلم *روبان سفید*، فرم سینمایی از محتوا و حقیقت بازنمایی‌شده جدا نیست. انتخاب قاب‌های سیاه‌وسفید، ریتم کند، نورپردازی طبیعی و پرهیز از آراستگی زیبایی‌شناسانه در قاب‌ها از یک سو، و خودداری از سیاه‌نمایی اغراق‌آمیز از سوی دیگر، هم‌خوان با اتمسفر سرد، خشک و سرکوب‌گر روستا طراحی شده است. این انطباق، نشان‌دهنده تلاش جهت پیوند هنر و حقیقت در چارچوب هگلی است و حقیقت زمانه را بدون سلطهٔ فرمال یا محتوایی عیان می‌کند.
ایجاد موقعیتِ مناسب کنش	از منظر هگل موقعیت، بستری است که تضادها را انضمامی کرده و سوژه را ناگزیر به کنش می‌کند. در این فیلم، ساختار اجتماعی، انضباط افراطی مذهبی و اقتدارگرایی خانواده‌ها، همان «موقعیت مناسب» را می‌سازند. این جبر اجتماعی و محیطی، کودکان را که دائماً در معرض خشونت و سرکوب قرار دارند، از حالت انفعال خارج کرده و به سوی کنش‌های تلافی‌جویانهٔ پنهان سوق می‌دهد. تجمع و تداوم همین کنش‌ها در بستر این موقعیت خفقان‌آور است که رفته‌رفته روح کلی و تاریک دوران یعنی زایش فاشیسم و جنگ جهانی را پی‌ریزی می‌کند.
کنش به‌مثابه بروز ایده	از دیدگاه هگل، هنر تجلی حسی ایده است و کنش برآمده از موقعیت؛ درواقع ظهور عینی همان ایده در جهان مادی است. کنش‌های انتقام‌جویانه و پنهان کودکان روستا در واکنش به خشونت نهادینه‌شده، در ساحت این اثر هنری حوادثی بچه‌گانه نیستند و به تجلی حسی و مادی یک ایده فراگیرتر بدل می‌شوند. این کنش‌ها، بروز انضمامی ایدهٔ خشونت ساختاری و تولد فاشیسم هستند. به این‌ترتیب، فیلم موفق می‌شود ایدهٔ انتزاعی روح جنگ‌طلب زمانه را از طریق کنش دراماتیک کودکان، به‌صورتی کاملاً حسی و قابل‌تجربه متجلی سازد.
مأنوس‌کردن امر نامأنوس و نامأنوس‌کردن امر مأنوس (برای برانگیختن اندیشه)	هنر ایدئالیستی هگل با دگرگون کردن تفکر عامیانه، آدمی را به درک حقیقت و خودبازشناسی می‌رساند. هانکه در فیلم *روبان سفید* دقیقاً همین کارکرد دوگانه را ارائه می‌کند. از یک‌سو، پدیده‌ای کلان، تاریک و نامأنوس مانند ریشهٔ جنگ‌های خونین سدهٔ بیستم (روح کلی زمانه) را در قالب روابط خرد یک روستا به‌تصویر می‌کشد و آن را برای مخاطب قابل‌فهم و مأنوس می‌سازد. اما از سوی دیگر، جزئیات به‌ظاهر ساده و مأنوس مانند زندگی روستایی، انضباط خانوادگی و مهم‌تر از همه معصومیت ظاهری کودکان را با خشونت پنهان و سیستماتیک گره می‌زند که این مفاهیم آشنا، هولناک و نامأنوس جلوه می‌کنند. این واژگونی دیالکتیکی، مخاطب را از سطح رویدادهای روزمره جدا می‌کند و وادار به اندیشیدن دربارهٔ خاستگاه شر و حقیقت پنهان در پس این جزئیات می‌کند.

نتیجه‌گیری

هگل هنر را جلوه حسی یا بروز حسی ایده می‌داند و معتقد است هنر همواره با حقیقت پیوند داشته است. بنابراین هنر شهودی است که جنبه‌هایی از روح دوران را درون خود آشکار می‌کند. این تحقیق با بررسی ایدئالیسم هگل و بدنه مبانی نظری او پیرامون کارکردها و چیستی هنر و با کنارهم قراردادن آن‌ها به ظهور آن‌ها در هنر سینما می‌پردازد. این تحقیق به ویژگی‌هایی ازجمله اهمیت هنر به‌مثابه امر خودبازشناسنده از این منظر که جایگاه تعیّن‌بخش انسان را برای او تعیّن می‌بخشد. هنر به‌مثابه کل هگلی که در آن اجزاء مقوم و تعین‌بخش یکدیگراند و جدا نیستند. در نظام منطق هگلی امر جداافتاده، پیش‌داده تلقی می‌شود. بنابراین هنری که فاقد این ویژگی باشد هگل آن را هنر امر پیش داده تلقی می‌کند.

یکی از وجوه مهم نگرش هگل درباره هنر پیوند آن با حقیقت است. او محتوا و فرم را در یک این‌همانی می‌داند که یکی دیگر از مؤلفه‌های هنر ایدئالیسم برای او است. درواقع هگل معتقد است زیبایی هنری به علت کار و فعالیت انسانی برتر از زیبایی طبیعی است، اما نسبت بین محتوای سوبژکتیو و فرم شاعرانه و هنری باید در تناسب باشند و هیچ‌کدام سلطه‌ای بر دیگری نداشته باشند. ایجاد موقعیت و بستر اجتماعی که در تضاد با خواسته‌های شخصیت اثر هنری است و آن را مجبور به کنش و واکنش می‌کند از دیگر ویژگی‌های مهم است که ایده هگلی یا بخشی از روح کلی را آشکار می‌کند. هنر از منظر هگل باید آن‌چه نامأنوس است و در گرو اتفاقات بسیار است با تعیّن‌بخشی‌اش در قالب یک کل آن را به‌شکلی مأنوس جلوه دهد و آن‌چه مأنوس و در نظر سهل و قابل‌بیان است نامأنوس کند و انسان به فکر و اندیشه فرو ببرد.

این تحقیق درنهایت به این نتیجه می‌رسد که ظهور هنر ایدئالیسم از نظر هگل مانعی برای بروز و ظهور در سینما ندارد، درواقع تمامی مؤلفه‌های نامبرده و مستخرج امکان ظهور و بروز در سینما دارند و چه‌بسا سینما به‌علت ویژگی‌های خاص و امکانات تصویری، زمانی و مکانی خود بستر مناسب‌تری برای هنر ایدئالیسم نسبت به سایر هنرها باشد. این نتیجه، مجالی است برای گریز به نظریه پایان هنر و تکمیل نتیجه‌گیری مقاله؛ هگل در نظریه «مرگ هنر» یا به‌تعبیر دقیق‌تر «پایان هنر»، معتقد بود که هنر دیگر عالی‌ترین شکل تجلی حقیقت نیست و این رسالت به دین و در نهایت به «فلسفه» واگذار شده است؛ چرا که فلسفه می‌تواند ایده را در قالب «مفهوم» (و نه صرفاً فرم حسی) درک کند. اما سینما (که هگل آن را ندیده بود) این مرزبندی را به هم می‌زند.

سینما و به‌طورخاص آثار میشائل هانکه (خصوصاً روبان سفید) نشان می‌دهند که دیالکتیک تجلی حسی ایده همچنان تداوم دارد. هگل گمان می‌کرد که فلسفه توانسته تمامی ابعاد ایده را در قالب مفهوم صورت‌بندی کند و هنر دیگر حرف تازه‌ای برای بازتاب حقیقت ندارد؛ اما این فیلم

اثبات می‌کند که سینما همچنان ظرفیت‌های منحصربه‌فردی دارد. هانکه در این اثر مانند یک متفکر مفاهیم پیچیده‌ای نظیر خاستگاه خشونت و سرکوب را نه از طریق گزاره‌های انتزاعی، بلکه در رسانهٔ خاص سینما و از مجرای تجربهٔ بی‌واسطه و «حسی» به مخاطب عرضه می‌دارد. از این‌رو، سینما در اینجا نه یک هنر تقلیل‌یافته، بلکه ادامهٔ همان ایدئالیسم هنری است که حقایقی را بازتاب می‌دهد که بیان تمام‌عیار آن‌ها صرفاً در توان مفاهیم خشک فلسفی نیست.

پی‌نوشت

1. G.W.F. Hegel
2. Aesthetics lectures on fine Art
3. Immanuel Kant
4. Philosophy Idealism
5. Epistemology
6. Aesthetic Perception
7. Martin Heidegger
8. Dualism
9. Ion
10. Idealism Art
11. Michael Haneke

۱۲. خانواده لاسکو یک خانواده ثروتمند در روسیه بوده‌اند که در سال ۱۹۱۷ توسط حکومت وقت از روسیه اخراج شدند.

References

Ahmadi, B. (2016). Truth & Beauty. Tehran: Markaz. (In Persian)

Ansari, M. (2023). Art through the lens of theory. Tehran: Roozbahan. (In Persian)

Benvidi, F. (2011). The Relation between Romantic Music and Logical Idea in Hegel’s Thought. Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music. 2 (39), 25-32. (In Persian)

Ebadiyan, M. (2022). An Introduction to Hegel's Aesthetics. Tehran: Matnpub. (In Persian)

Hegel. G. (1975). Aesthetics lectures on fine Art (T. M. knox, Trans.). Oxford University Press.

Hegel, G. (2012). Introductory Lectures on Aesthetics (S. Masoumi, Trans.). Tehran: Arsham. (In Persian)

Hegel, G. (2017). Introductory Lectures on Spirit Aesthetics (M. Ebadiyan, Trans.). Tehran: Elm. (In Persian)

Hegel, G. (2025). Phenomenology of spirit (M. Hoseini& M. m. Ardebili, Trans.). Tehran: Ney. (In Persian)

Jurist, E. (2021). Beyond Hegel and Nietzsche; Philosophy, Culture, and Agency (Kh. Talebzadeh, Trans.).Tehran: Markaz. (In Persian)

Medghalchi, M. (2024). Comparative study of the concept of Death of Art with Emphasis on Hegel, Danto, and Belting. Advanced Studies of Art Quarterly. 5, 93- 104. (In Persian)

Moland, L. (2022). Hegel's Aesthetics: The Art of Idealism (M. R. Abolghasemi, Trans). Tehran: Ney. (In Persian)

Pippin, R. (2022), Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness (M. Hoseini, Trans.). Tehran: Kargadan. (In Persian)

Shahsavan, N, Safian, M.j & Hatam, Gh. (2020). A Critique of the Relationship between Art and Truth in Hegel's Philosophy. Wisdom and Philosophy. 16 (61), 41-61. (In Persian)

Shekarkhar, A. & Bani Ardalan, E. (2025). Analysis and Explanation of Hegel's Philosophical System and Its Influence on the Understanding of Romantic Art. Scientific Quarterly Islamic Art. 22 (57), 41-53. (In Persian)

Stern, R. (2014), Routledge philosophy guidebook to Hegel and the phenomenology of spirit (M. M. Ardebili& M. Javadi, Trans.). Tehran: qoqnoos. (In Persian)

Zizek, S. (2020), Violence: Six Sideways Reflections (A. Paknahad, Trans.). Tehran: Ney. (In Persian)